

Réponses à mes critiques

David Davies

Volume 32, numéro 1, printemps 2005

Questions d'interprétation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011075ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011075ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Davies, D. (2005). Réponses à mes critiques. *Philosophiques*, 32(1), 229–245.
<https://doi.org/10.7202/011075ar>

manière suivante : si une valeur est artistique et non instrumentale, elle est expérientielle ; la valeur artistique non instrumentale est une valeur inhérente à l'œuvre d'art, et qui ne dépend pas uniquement de la réception de celle-ci ; une « structure artistique » (qu'elle soit indiquée ou non) n'est pas une expérience et ne peut pas avoir de valeur artistique non instrumentale ; une œuvre d'art qui peut avoir une valeur artistique et non instrumentale est donc une expérience (peut-être celle de faire une action d'ordre artistique).

Voilà donc quelques questions et remarques pour David Davies. J'ai passé sous silence bien des qualités de *Art as Performance*, ainsi que d'autres points (et il y en a beaucoup) sur lesquels je suis complètement d'accord avec l'auteur. Je n'ai fait, par exemple, aucune mention des arguments, à mon avis indispensables, présentés par Davies contre l'ontologie structuraliste.

Réponses à mes critiques

DAVID DAVIES

McGill University

david.davies@staff.mcgill.ca

J'aimerais d'abord remercier mes trois critiques de l'empressement avec lequel ils se sont prêtés à ce débat, de leurs commentaires précieux et pertinents sur mon livre ainsi que de l'amabilité des propos qui précèdent et concluent leurs observations critiques. Bien entendu, comme l'a remarqué Marc Anthony, la première tâche d'un commentateur critique n'est pas de faire l'éloge de son sujet, mais d'y plonger. Ou, peut-être plus aimablement, la tâche est-elle de soulever des questions concernant la position de l'auteur en répondant à celles qui du point de vue même de celui-ci sont susceptibles d'être plus nuancées ou moins confuses. Mes critiques, et c'est avec plaisir que je le dis, ont exécuté leur part de ce pas de deux avec beaucoup d'élan, en suggérant de nouveaux développements à mes opinions, en émettant des critiques fondamentales à propos de certaines des hypothèses sous-jacentes à mon livre et en révélant les endroits où la formulation de mon argumentation manquait de clarté, puisqu'elle a été mal comprise de la part de mes critiques. J'essaierai de rédiger mes propres réponses de telle sorte qu'elles soient à la hauteur de leur habileté ; je recevrai avec plaisir la première catégorie de ces réactions, proposerai d'autres clarifications en réponse à la troisième et fournirai de solides réflexions supplémentaires — dont plusieurs ont déjà retenu mon attention depuis que j'ai terminé ce livre — en réponse à la deuxième catégorie.

Livingston

Paisley Livingston exprime trois sortes de préoccupations. Premièrement, il conteste la cohérence de la notion de valeur artistique à laquelle je souscris,

dans le chapitre X, dans mon argument contre « l'empirisme éclairé » et contre les prétendues conséquences ontologiques de cet argument. En deuxième lieu, et plus fondamentalement, il met en cause la force de la « contrainte pragmatique » en tant qu'outil méthodologique dans la philosophie de l'art, et il se demande si mon propre argument contre l'empirisme éclairé peut répondre à cette contrainte. Finalement, il fait apparaître des difficultés concernant mon emploi du terme « énoncé artistique » dans l'analyse de la délicate structure du centre d'appréciation.

Livingston formule ses idées à propos de mon argument contre l'empirisme éclairé sous l'angle de deux questions auxquelles, croit-il, on devrait répondre par la négative : « A-t-on raison de croire : 1) qu'il existe une valeur artistique incompatible avec une thèse expérialiste raisonnable ; et 2) que seule l'ontologie de l'art comme action particulière puisse reconnaître cette valeur correctement ? ».

Je suis tout à fait d'accord avec lui sur la deuxième question, mais je m'oppose lorsqu'il insinue que, comme il l'a déclaré précédemment, je crois que « l'une des raisons pour lesquelles nous devrions préférer [la] théorie de l'œuvre comme action particulière aux autres options est une considération d'ordre axiologique : l'option "contextualiste", y compris une variante que Davies nomme "l'empirisme éclairé" [*enlightened empiricism*], souffre de ne pas pouvoir reconnaître une des espèces de la valeur artistique ». L'argument présenté contre l'empirisme éclairé complète ma critique des hypothèses « empiristes » au sens large à propos de l'art telles que contenues dans la vision du « sens commun » exposée dans le premier chapitre. L'empiriste éclairé cherche à préserver une axiologie empiriste de l'art tout en la refusant à l'épistémologie empiriste. Je dirais que l'empirisme éclairé est une option attrayante pour ceux qui lisent l'argument contre l'épistémologie empiriste de la manière dont les empiristes ont tendance à le lire. Mais, comme je l'ai indiqué à deux reprises (255, 260), que Levinson — un contextualiste par excellence — souscrive à l'empirisme éclairé, cela est discutable. Dans *Art as Performance*, je laisse entendre que, tout compte fait, c'est ce qu'il fit, en grande partie sur la base d'un article de 1992. Il a depuis attiré mon attention sur certains articles ultérieurs, y compris celui de 1996 cité par Livingston, articles qui s'écartent nettement de l'axiologie empiriste et qui rejoignent mes propres vues sur ces questions. Je clarifie cela dans un prochain article (encore !), « Contre "l'empirisme éclairé" », cité dans l'introduction de *Art as Performance*. Mais nulle part dans mon livre je laisse entendre qu'un contextualiste doit épouser l'empirisme éclairé, ou qu'il ne peut s'adapter au type de valeur artistique que je défends. L'argument contre l'empirisme éclairé ne se présente pas comme une partie d'un argument contre le contextualisme, mais comme un élément d'une attaque plus générale sur l'empirisme. Je ne prétends pas non plus, comme le laisse entendre Livingston contre toute attente, que Currie ne peut pas rendre compte des valeurs artistiques non empiristes. En effet, en diagnostiquant l'attrait qu'exerce sur les contextualistes l'empirisme éclairé, je cite Currie et

Dutton comme des philosophes qui, en envisageant différemment l'argument contre l'épistémologie empiriste, sont capables de reconnaître correctement des valeurs de ce genre (260).

Laissez-moi revenir alors à la première question de Livingston. Y a-t-il, comme il le laisse entendre, quelque chose d'incohérent concernant le type de valeur artistique que j'invoque contre l'empiriste éclairé (et, en fait, que Levinson invoque contre Budd dans son article de 1996)? Premièrement, comprenons-nous bien quant à ce que l'empiriste éclairé soutient au sujet de la valeur artistique. Le principe fondamental de l'axiologie empiriste est que « la valeur artistique d'une œuvre réside dans les qualités de l'expérience qu'elle suscite chez un destinataire convenablement préparé » (255). L'empiriste éclairé à la fois accepte qu'être « convenablement préparé » implique qu'on possède toutes les connaissances pertinentes sur l'histoire de la fabrication de l'œuvre et comprend « les qualités de l'expérience » au sens large, lesquelles incluent les caractéristiques précieuses, sur les plans cognitif et moral, des expériences imaginatives provoquées par les œuvres. Mon différend avec l'empiriste ne tient pas à l'affirmation que les catégories de choses qu'il reconnaît comme étant des valeurs artistiques sont de fait des valeurs artistiques, ce dont je conviens tout à fait (256). Le différend vient plutôt de son affirmation que tous les modes de valeur artistique se conforment au principe fondamental de l'axiologie empiriste (258). J'insiste là-dessus parce que, dans une remarque étrange, Livingston semble m'attribuer l'opinion que toute valeur artistique est finalement fondée sur des considérations qui ne résultent pas de l'expérience — « il y a donc un *intérêt* artistique, inhérent en quelque sorte dans ce que fait l'artiste, qui ne dépend pas de l'expérience que l'on fait de l'œuvre; et même lorsque ce sont de telles expériences qui nous sont chères, il s'agit au fond de ce même type d'intérêt » — perspective que je ne partage certainement pas.

Quelles sont, dès lors, les valeurs artistiques qui, comme je l'affirme, sont reconnaissables pour une axiologie qui souscrit au principe empiriste fondamental? Je présente quelques exemples : une partie de la valeur artistique attribuée à la *Tourmente de neige en mer*, de Turner, réside dans un « exploit majeur de l'intelligence picturale » que Kenneth Clark découvre dans le développement et la mise en œuvre d'une technique nouvelle, dans le tableau du peintre, pour faire contraster la couleur plutôt que le ton, afin de représenter la lumière; et la valeur artistique attribuée aux *Disciples d'Emmaüs* change extraordinairement selon qu'il est de van Meegeren plutôt que de Vermeer. Dans les deux cas, je pense, notre expérience par rapport au tableau pourrait (ou non) être modifiée par la connaissance des faits relatifs à la provenance, mais, dans chaque cas, la valeur artistique est quelque chose que nous reconnaissons indépendamment de cette expérience de la peinture, et elle n'est pas déterminée par cette expérience. Une analyse semblable pourrait s'appliquer aux genres de valeurs artistiques proposées par Levinson dans l'article cité par Livingston.

L'affirmation de l'existence de pareilles valeurs oblige-t-elle à défendre une « thèse radicalement anti-expérientialiste en axiologie » du genre de celle

que Livingston a critiquée ? Il est clair que tel n'est pas le cas, puisque la seule chose qui est niée est que toute valeur artistique attribuée à une œuvre dépend des expériences obtenues grâce à un engagement convenablement informé *envers cette œuvre*. Rien dans la critique de l'axiologie empiriste n'exige que nous postulions des valeurs, artistiques ou autres, qui soient entièrement coupées de l'expérience en général. De façon plus générale, les débats philosophiques autour de l'objectivité des valeurs sont surtout perpendiculaires par rapport au débat entre les théories empiristes et non empiristes de la valeur artistique. Car l'empiriste éclairé affirme que la valeur artistique dépend *très spécifiquement* de nos réactions aux œuvres. Plus particulièrement, une telle valeur est dite entièrement réductible aux expériences imaginatives suscitées chez les destinataires par leurs engagements envers des exemples des œuvres mêmes auxquelles ces valeurs sont attribuées. L'anti-empiriste est celui qui refuse cette thèse et soutient qu'au moins certains éléments qui entrent dans la valeur artistique — « les propriétés d'accomplissement des œuvres » — ne sont pas aussi réductibles. Le jugement selon lequel une œuvre particulière représente une réalisation artistique valable est, si l'on en croit les anti-empiristes, quelque chose qui ranime notre expérience imaginative de cette œuvre, et non quelque chose qui dérive d'elle. Rien ici n'exclut une explication de la valeur attribuée à un tel jugement dans des termes qui, de manière générale, dépendent des réactions ou des termes projectifs. Tout ce que nous écartons est que la « réponse » dans les termes qui servent à l'élucider soit l'expérience imaginative sollicitée par l'œuvre elle-même.

Ironiquement, les exemples propres à Livingston corroborent, peut-être, cette analyse et desservent, de cette façon, l'empirisme éclairé. Si une partie de la valeur artistique de l'œuvre A repose sur sa contribution à la création d'une autre œuvre B, où B a une valeur artistique satisfaisant au principe axiologique empiriste, cet aspect de la valeur artistique de A ne peut être expliqué selon les termes de l'empirisme éclairé. Et, s'il n'y a pas de valeurs artistiques non empiristes (à l'origine, peut-être) qui soient ancrées dans les conséquences expérientielles de certains types de réalisations artistiques, alors une œuvre particulière peut posséder une telle valeur même si ni elle ni toute autre œuvre qui en dérive est porteuse d'une valeur d'expérience (comme l'exemple de « rumeur » cité par Livingston). Puis, enfin, pour répondre à une des critiques à l'encontre de Levinson, « la solution du problème » semble être une valeur artistique — fondée, peut-être, sur les conséquences expérientielles générales d'une telle activité en art, en science et dans la vie quotidienne — qui soit attribuable à une œuvre indépendamment des expériences de l'œuvre de l'artiste ou du destinataire. En effet, il semble peu vraisemblable de penser qu'une œuvre puisse comporter une valeur artistique en vertu des expériences de son *créateur* pour résoudre les problèmes.

La deuxième critique de Livingston va beaucoup plus loin, cependant, en remettant en question l'usage que je fais de la « contrainte pragmatique » selon laquelle l'ontologie de l'art et la philosophie de l'art plus généralement,

doivent être prises en considération dans nos pratiques artistiques discursives et non discursives par le processus de « codification » goodmanienne ou « l'équilibre réfléchi » de Rawls. Livingston relève à juste titre l'hétérogénéité de nos pratiques critiques et il se demande si la contrainte pragmatique laisse le champ libre à la philosophie pour critiquer les attitudes ou les pratiques critiques communément reconnues. Cette question acquiert du mordant quand elle s'applique à mon affirmation selon laquelle la valeur artistique peut consister en une réalisation artistique, ce que pourraient rejeter ceux qui ont subi l'influence d'auteurs comme Bourdieu.

Je pense que ces questions sont bien accueillies, et je découvre une lacune dans la présentation de mes opinions dans le livre ; je m'en suis rendu compte et je me réjouis de la chance qui m'est offerte de la combler. Comme le *Précis* ci-dessus en témoigne, *Art as performance* implique deux projets interreliés. Premièrement, en répondant aux hypothèses empiristes sur l'art, j'essaie de consolider un ouvrage très récent sur l'esthétique analytique. Deuxièmement, en tenant compte de la critique de l'épistémologie empiriste, je présente des arguments constructifs pour préférer la théorie de l'exécution aux ontologies contextualistes et à l'ontologie de l'événement de Currie. La contrainte pragmatique joue un rôle dans les phases de consolidation et de construction du projet, mais son application dans la première phase soulève le genre de problèmes exprimés par Livingston. Car, si nous faisons appel à la contrainte pragmatique dans l'évaluation de la viabilité des conceptions empiristes de l'art, nous ne pouvons, sans poser la question, exclure ces pratiques artistiques et critiques qui comprennent, de différentes façons, les hypothèses empiristes à l'étude. De plus, ces dernières incluront les individus qui souscrivent aux conceptions postmodernistes de l'art, dans leurs grandes lignes. Ces individus, tout en n'adhérant pas à l'affirmation positive de l'empirisme traditionnel — à savoir que seul ce qui est donné dans un engagement expérientiel sans intermédiaire avec un véhicule artistique est pertinent dans l'appréciation de l'œuvre d'art concernée —, appuient chaudement l'affirmation négative — que les faits concernant l'histoire réelle de la fabrication, y compris ceux qui concernent les activités intentionnelles de l'artiste, n'ont pas de place privilégiée dans l'épistémologie et l'axiologie de l'art. Pour ces penseurs, assurer le contexte d'un véhicule artistique pourrait constituer une partie nécessaire de l'appréciation et de l'évaluation artistiques, mais rien ne saurait justifier qu'on privilégie le contexte d'où provient réellement le véhicule. Dans l'appréciation, il s'agit plutôt de trouver des moyens intéressants de *recontextualiser* le véhicule artistique, de telle sorte qu'il puisse nous interpeller dans *nos* préoccupations sous certains rapports particuliers. Mais, si la contrainte pragmatique exige que nous incluions, dans la pratique artistique et critique que nous cherchons à codifier, les pratiques de ceux qui partagent ces conceptions, comment pouvons-nous justifier la nature des conclusions anti-empiristes que tirent le chapitre III (sur l'épistémologie de l'art) et le chapitre X (qui porte sur l'axiologie de l'art) ? Notez que ce problème ne se pose

pas — du moins sous une forme aussi nette — dans le dernier argument pour la théorie de l'exécution, puisque c'est le contextualiste qui est l'auditoire visé par de tels arguments; le contextualiste partage soit l'épistémologie anti-empiriste à laquelle les arguments font appel, soit un terrain commun sur lequel les arguments peuvent être construits pour la supériorité de la théorie de l'exécution

Comment pouvons-nous répondre à ce problème? Livingston semble suggérer que, plutôt que de chercher à réaliser l'équilibre réfléchi par une codification de notre pratique, nous devrions présenter des arguments indépendants pour neutraliser certains aspects de cette pratique, et ce, à titre de condition préalable à une telle codification. Maintenant, je conviens que de tels arguments puissent être construits avec succès dans le cadre d'un ensemble comparativement homogène de pratiques comme celles sur lesquelles le théoricien de l'exécution et le contextualiste sont d'accord quant à l'essentiel. Mais je ne vois pas comment cela est possible dans la situation envisagée par Livingston, où nos pratiques comprennent à la fois des « empiristes » postmodernistes tels que Barthes et Bourdieu et des épistémologues anti-empiristes comme Levinson et Currie. Bien entendu, nous pouvons accuser certains penseurs d'incohérence ou de confusion conceptuelle, mais il n'y a rien qui soit manifestement incohérent ou confus dans les notions premières de pratique artistique correcte auxquelles adhèrent ces deux écoles de penseurs. (Cependant, il y a peut-être une incohérence dans l'idée que les véhicules artistiques dans l'art visuel de la fin de la période moderne puissent être recontextualisés sans qu'on prête attention à la provenance réelle d'une œuvre, puisque, comme je le soutiens dans le chapitre VIII (et plus longuement dans un prochain article), cette condition semble nécessaire pour identifier le *véhicule* dans de nombreuses œuvres de la fin de la période moderne.)

Un problème plus vaste est qu'il n'y a pas de solution de rechange à l'adoption de la contrainte pragmatique, sous quelque forme que ce soit. Comme je le dis dans le premier chapitre, exposer une ontologie de l'art qui ne soit pas contrainte par nos pratiques critiques et créatives, c'est tout simplement changer de sujet. Et ces pratiques elles-mêmes ne peuvent rendre compte de quelque norme « externe » — soit une norme autre que la cohérence interne (y compris la cohérence avec un objectif déclaré de pratique) et l'intelligibilité. Mais il est peu probable que la cohérence résolve les problèmes quand, comme c'est sans doute le cas dans le présent contexte, les parties rivales ont différentes conceptions de ce que nos pratiques devraient viser pour réussir, à savoir une « récupération » d'inspiration humaniste de l'œuvre historiquement située ou la découverte de choses intéressantes (pour le lecteur) dans la progéniture orpheline de l'activité créative de l'artiste.

La solution, je pense, est de reconnaître que, dans le cadre de notre pratique générale, il y a différentes conceptions de ce que le concept d'« œuvre » est censé faire, correspondant à différentes conceptions des buts poursuivis par les pratiques artistiques et critiques dans lesquelles un tel concept trouve sa

place. Ainsi, ce que les arguments répétés dans les chapitres II et III établissent, c'est que l'un des concepts d'œuvre doit être compris comme intégrant, dans l'appréciation des œuvres, l'intérêt porté à la nature des caractéristiques d'origine définies dans ces chapitres. Ce concept d'« œuvre » est indispensable aux diverses pratiques reconnues par les auteurs examinés dans ces chapitres ; il est également celui auquel se confie sans doute aussi ces empiristes qui essaient d'exclure les considérations de provenance de l'appréciation propre aux œuvres. Ici, l'argument est que l'empiriste traditionnel ne peut pas soutenir de manière cohérente son anticontextualisme en épistémologie et attribuer aux œuvres les propriétés qui lui sont chères, parce que, comme je le soutiens dans le chapitre 3, la distinction à laquelle il veut faire appel — entre les propriétés artistiques et les propriétés liées à l'histoire de l'art — ne résiste pas à l'analyse.

Cependant, cet argument n'est pas valable pour le critique postmoderniste, puisque celui-ci est heureux d'admettre la portée des propriétés « contextuelles », mais refuse de privilégier le contexte réel de la fabrication au détriment des autres contextes qui rendent le véhicule artistique intéressant pour nous. Ce que nous devons donc reconnaître, c'est l'existence, dans le cadre des pratiques artistiques et critiques, d'un autre concept d'« œuvre » qui, lorsqu'il est codifié, reste en équilibre avec les pratiques dont les buts sont très différents des buts humanistes qui informent le concept d'« œuvre » extrait des arguments que les chapitres II et III passent en revue. Mais je ne vois aucune raison de soutenir que de pareilles pratiques « postmodernistes » se trompent en traitant le produit de l'activité artistique comme un objet historiquement détaché, utilisable de manière qu'il s'avère intéressant pour les consommateurs. Si l'appel à la contrainte pragmatique dans les chapitres II et III est compris de cette façon, alors nous pouvons voir les arguments dans les chapitres suivants comme une tentative pour clarifier la question de savoir si c'est le contextualisme ontologique ou la théorie de l'exécution qui s'accorde le mieux avec l'épistémologie anti-empiriste dégagée de certaines de nos pratiques critiques et appréciatives des chapitres précédents.

Qu'on me permette d'aborder la troisième observation critique de Livingston, à savoir que la notion d'« énoncé artistique » que je fais entrer dans l'analyse du centre d'appréciation demeure obscure. Livingston soulève un certain nombre de questions apparentées : *a*) comment comprendre la notion d'« énoncé artistique clairement exprimé » si ce n'est en termes d'assertion d'un contenu propositionnel ? *b*) toute œuvre d'art doit-elle impliquer l'expression d'un énoncé artistique ? *c*) un tel énoncé (ou l'expression d'un tel énoncé) peut-il comporter une valeur artistique indépendamment de toute expérience ? *d*) peut-on exprimer un énoncé artistique sans en faire l'expérience ? *e*) le terme « énoncé artistique » est-il utile, étant donné qu'il n'est pas compris immédiatement ?

Pour répondre à la question *a*, je renvoie au *Précis*, où j'aborde cette question en ébauchant mon analyse de la délicate structure du centre d'appréciation.

En ce qui concerne la question *b*, une « œuvre d'art » qui ne réussirait pas à exprimer un énoncé artistique ne présenterait, comme centre d'appréciation, qu'un véhicule auquel nul contenu d'aucune sorte ne pourrait être correctement attribué. Toutefois, comme le soutient Danto dans *The Transfiguration of Commonplace*, même un tableau dont le créateur insiste sur le fait qu'il s'agit « juste d'un tableau » a un contenu spécifique que n'a pas une simple toile peinte. Dans ma réponse à la question *c*, l'énoncé artistique lui-même, en tant que contenu exprimé par le véhicule, contribue à la valeur artistique de l'œuvre seulement par les propriétés inhérentes à l'expérience, alors que ces dernières sont comprises au sens large proposé par l'empiriste éclairé. Mais *l'action d'exprimer un tel contenu* par ce véhicule peut avoir une valeur artistique parce qu'elle est un type distinctif de réalisation artistique, et la valeur doit ici être comprise en termes non empiristes, tels qu'ils sont expliqués ci-dessus. Quant à la question *d*, cela est tout à fait possible si, comme je le soutiens dans le chapitre IV, certains aspects de l'énoncé artistique exprimés par le véhicule peuvent être involontaires de la part de l'artiste. Finalement, pour répondre à la question *e*, je crois que le terme est utile, une fois qu'il a été expliqué, mais, si le lecteur le trouve difficile à saisir, je suggère de lui substituer le terme de « contenu artistique ». Ce qui convient mieux à la caractérisation de la classe générale des actions auxquelles appartiennent les œuvres d'art, en tant qu'exécutions — exécutions par lesquelles les contenus sont exprimés grâce au véhicule sur la base de compréhensions communes (80).

Pouivet

Roger Pouivet avoue être « presque convaincu » par l'argumentation de mon livre, mais il s'épargne la conséquence des problèmes relatifs à ce qu'il prend pour une structure générale de mon argument et des soucis liés aux références ontologiques douteuses des événements de toutes sortes, encore moins des espèces particulières d'événements auxquels je propose d'identifier l'œuvre d'art. Il expose ce qu'il appelle « le principe de Pouivet » : « Pour ne pas pouvoir se limiter à un sous-ensemble évaluatif désigné comme l'art digne de ce nom, une théorie de l'art n'a pas non plus à partir des cas marginaux ou problématiques et elle doit s'en méfier. » En défendant la théorie de l'exécution, soutient-il, je viole ce principe en prenant pour point de départ des cas « marginaux » tels que les « exécutions » de Vito Acconci : « Davies a choisi comme prototype d'œuvre d'art des exécutions, dont le statut d'œuvre d'art — distinct du statut artistique — fait l'objet d'une revendication *contre* le statut commun des œuvres... Tout se passe comme si Davies voulait penser l'art, tout l'art, coûte que coûte, à partir d'Acconci et consorts ». Ne serait-il pas mieux, poursuit-il, de voir les activités des artistes comme Acconci en démontrant que l'art peut exister sans les œuvres d'art, plutôt que de généraliser à partir de ces activités de façon à réduire à de simples « résidus » les produits si prisés des activités d'artistes tels que Rembrandt et Henry James ? Sa deuxième objection a trait à l'usage qui est fait de la notion d'« événement » dans l'ontologie

de l'art que je propose. Tout d'abord, il note que je ne réussis pas à aborder les questions ontologiques de base concernant les événements — à savoir s'ils existent, et dans l'affirmative, s'ils sont réductibles ou irréductibles à d'autres catégories ontologiques, et quelle est leur nature fondamentale. À défaut de réponses à ces questions, soutient-il, les implications de la théorie de l'exécution pour des œuvres telles que les ready-made restent obscures. Et, plus sérieusement, à défaut de toute théorie philosophique standard des événements — la notion même d'événement étant « diablement problématique » —, on aurait tort de traiter les événements comme fondamentaux pour l'ontologie de l'art. Enfin, Pouivet doute qu'il soit équitable de qualifier Tom Wolfe d'empiriste esthétique, étant donné que c'est l'« empirisme esthétique » de Clement Greenberg qui est la cible de Wolfe et que ce à quoi il s'oppose est une « idéologie » plutôt qu'une théorie de l'art.

Qu'on me permette de répondre brièvement à la dernière de ces observations critiques avant de traiter plus longuement les critiques plus importantes. Que la notion de pureté du médium chez Greenberg passe mieux comme idéologie que comme théorie est, je pense, d'un intérêt secondaire dans l'évaluation du traitement que Wolfe réserve à Greenberg. Ce que Wolfe découvre chez Greenberg est un ensemble d'hypothèses sur ce à quoi l'art visuel devrait aspirer pour réussir. C'est ce que Greenberg partage avec les autres théoriciens de l'art (ou « idéologues ») visés par Wolfe, Rosenberg et les théoriciens du pop art et de l'art conceptuel. Le prétendu problème, dans tous les cas, concerne la manière dont la connaissance des déclarations théoriques pertinentes est un préalable à tout ce qu'on peut faire de l'objet d'art. C'est ce qui marque apparemment une discontinuité entre l'art visuel traditionnel et celui de la fin de l'époque moderne. Quant à savoir si Wolfe adhère à une conception empiriste de la critique artistique, je l'ai qualifié ainsi en raison du reproche qu'on ne peut lui faire en regardant attentivement les tableaux des artistes de la fin de l'époque moderne, la « récompense visuelle » constituant (sans doute) l'objectif habituel de l'attention que nous portons aux peintures traditionnelles.

Je me tourne maintenant vers l'accusation que j'ai violé le principe de Pouivet — principe éminemment raisonnable, j'en conviens — en accordant un rôle de premier plan aux artistes « marginaux » tels qu'Acconci dans mon argument en faveur de la théorie de l'exécution. Cette accusation repose, je crois, sur une série de fausses conceptions : a) du rôle que jouent dans mon argument les discussions de ces artistes ; b) de la façon dont je propose de traiter les activités de ces artistes ; et c) de la relation que j'établis entre les œuvres, les véhicules artistiques et diverses choses qui jouent un rôle dans l'identification des œuvres et de leurs véhicules.

Les exemples les plus radicaux de l'art visuel de la fin de l'époque moderne, tels que les pièces attribuées à Acconci, Nauman et LeWitt, figurent dans l'argument général de mon livre à deux endroits. D'abord, ils sont cités dans la première moitié du premier chapitre en tant que problème pour celui

qui souscrit aux vastes hypothèses empiristes de la conception de l'art du « sens commun ». En ce qui concerne ces œuvres, il semble parfois qu'aucun objet d'art ne puisse être esthétiquement apprécié et, quand il l'est, l'appréciation esthétique de cet objet semble sans rapport avec l'appréciation de l'œuvre. Ensuite, ces exemples occupent une place plus centrale dans la seconde moitié du chapitre VIII et dans la dernière section du chapitre IX. Ils ne jouent aucun rôle appréciable dans les chapitres intermédiaires (où j'expose mon analyse de la délicate structure du centre d'appréciation), ils illustrent les principaux arguments en faveur de la théorie de la *performance* (chapitres IV et V) et ils rendent compte en détail des performances auxquelles je propose d'identifier les œuvres d'art (chapitre VII). Dans ces chapitres intermédiaires, les exemples dont je me sers proviennent de l'art visuel traditionnel (Turner, Vermeer), de l'art visuel qui se situe dans la grande tradition moderne et à la fin de l'époque moderne (Picasso, Morris Louis), de la littérature, du cinéma et de la musique. C'est en fonction de ces exemples que je présente mes principaux arguments pour interpréter les œuvres d'art en tant que performances et développe mon explication des diverses performances auxquelles les œuvres doivent être identifiées. Toute violation du « principe de Pouivet » doit dès lors résider dans la manière dont les exemples « marginaux » sont utilisés dans les chapitres VIII et IX.

La question soulevée dans le chapitre VIII est de savoir comment nous devrions comprendre les œuvres de la fin de l'époque moderne qui présentent un problème pour l'empirisme dans le premier chapitre. Un des buts visés ici est de montrer que la théorie de la performance réussit mieux à cet égard que ne le font les ontologies contextualistes. Le contextualiste, placé devant des exemples comme *Trademarks*, d'Acconci, où tout ce avec quoi nous nous trouvons dans le musée sont des photographies d'une performance, peut identifier l'œuvre non pas avec les photographies mais avec la performance elle-même, en considérant les photographies comme une simple « documentation » qui permet à l'œuvre — en tant que performance — d'être d'une façon ou d'une autre accessible au public. Par ailleurs, le théoricien de la performance, qui considère une œuvre comme une performance par laquelle l'artiste détermine un centre d'appréciation, peut considérer que les actions d'Acconci faisant des marques de morsures sur son corps sont le *véhicule artistique* par lequel il exprime un contenu artistique particulier : les photographies fonctionnent comme « documentation » du *véhicule* et non de l'œuvre elle-même. En discutant un certain nombre d'œuvres d'Acconci, j'essaie de faire ressortir la difficulté de décider quel rôle attribuer aux photographies ou aux films face auxquels nous nous trouvons dans les musées où les œuvres d'artistes comme Acconci sont « présentées » à la critique. Je soutiens que, dans certains cas, photographier les actions de l'artiste fait même partie intégrante de l'œuvre, tandis que dans d'autres cas cela sert simplement de documentation. Pour le contextualiste, il s'agit d'une différence dans les éléments qui constituent l'œuvre elle-même, alors que, pour le théoricien de la performance, il

s'agit d'une différence dans les éléments qui entrent dans le véhicule artistique exprimant un énoncé artistique particulier, dont la *spécification* est l'œuvre. Je pense alors qu'on ne peut déterminer le rôle convenablement associé au fait de photographier les actions d'Acconci dans une œuvre particulière que si nous situons ces actions (soit la « performance » qui exprime un énoncé artistique) dans le contexte d'un ensemble plus large d'actions d'Acconci (soit la « performance » précisant le centre d'appréciation, y compris la première performance en tant que véhicule) par lesquelles il cherche à exprimer un énoncé artistique particulier par le jeu du premier ensemble d'actions. Ce besoin de ce que j'appelle, dans un prochain article, une « narration d'identification », s'adapte mieux d'après moi à la théorie de la performance qu'à sa rivale contextualiste. Dans le chapitre IX, je situe ce raisonnement dans un contexte plus large en examinant la place des événements ordinaires de performance — tels que les performances musicales ou théâtrales — dans une ontologie de l'art comme la théorie de la performance, où l'exécution de l'œuvre musicale ou théâtrale est aussi considérée comme une sorte de performance.

Dans sa façon de qualifier ma position, Pouivet rattache ma conception à celle du contextualiste et, par conséquent, suppose que j'infère, à partir de l'affirmation selon laquelle, dans les œuvres d'Acconci, c'est une action qui sert à exprimer un énoncé artistique, que toutes les œuvres sont des actions dans le même sens. Considérons le passage suivant de son article qui prétend exprimer mes vues : « Les photographies des morsures sur le bras d'Acconci, les enregistrements d'improvisations, le pissoir, ne sont pas des œuvres d'art, à proprement parler, ce sont des *foci* d'appréciation, des voies d'accès aux œuvres, qui sont des *doings*. » D'abord, ni les photographies ni le pissoir ne sont des centres d'appréciation, non plus que des éléments des centres d'appréciation — il s'agit seulement de documentation par laquelle nous pouvons identifier le *véhicule* artistique — soit les actions exécutées par Acconci et Duchamp. Dans le cas de certaines œuvres d'Acconci, l'action d'enregistrer fait partie du véhicule artistique, qui est un événement-performance plus complexe, mais le véhicule, en tant qu'il complète l'action créatrice qui est l'œuvre, est un élément dans l'œuvre, non un moyen d'y accéder. (Voir le premier paragraphe de la section 5 pour les mêmes conceptions erronées.)

Ensuite, alors que pour le contextualiste, qui identifie l'œuvre au produit contextualisé de l'activité artistique, l'œuvre elle-même en pareilles circonstances est un *faire*, à mon avis, comme on vient de le voir ci-dessus, ces actions, en tant qu'elles sont le véhicule artistique, ne constituent pas elles-mêmes des œuvres : au contraire, l'œuvre est la performance par laquelle un centre d'appréciation est spécifié, dont les actions sont le véhicule, tout comme, dans le cas de *La ronde de nuit*, de Rembrandt, l'œuvre est la performance par laquelle un centre d'appréciation est spécifié par un objet physique particulier qui est le véhicule. L'argument général invoqué pour identifier une œuvre à une pareille action de spécification plutôt qu'au produit contextualisé d'une telle performance est alors déjà en place, et la discussion des

œuvres d'Acconci est destinée à illustrer comment ma conception s'applique mieux à certains cas « marginaux » difficiles.

Considérons, à la lumière de ce qui précède, les trois exemples proposés par Pouivet dans la section 4 de son article. Il prétend que, dans chaque cas, l'œuvre, si œuvre il y a, sera l'action décrite. Maintenant, pour être clair, toutefois, l'action en question pourra, ou pourrait, au moins dans les deux premiers cas, fonctionner en tant que véhicule artistique d'une œuvre, plutôt que comme une œuvre. Dans le premier exemple, où Beuys explique l'art aux animaux dans une performance documentée par un photographe, l'action fonctionne ainsi très clairement. Dans le deuxième cas, où Breton copie rétrospectivement la menace de Vaché de tirer dans la foule au théâtre à titre d'action surréaliste paradigmatique, il n'y a, semble-t-il, aucun véhicule artistique (puisque que Vaché n'a pas fait ce qu'il a fait avec l'intention d'exprimer un énoncé artistique), mais simplement l'idée suggérée par Breton que l'action de Vaché serait le véhicule parfait pour un surréaliste voulant effectivement exprimer un énoncé artistique. En dernier lieu, dans le cas d'une personne qui fait l'expérience de ce qu'elle prend pour une œuvre musicale sublime « dans sa tête », mais qui est incapable de la reproduire plus tard sur le piano, le véhicule, si véhicule il y a, ne sera pas l'action de l'individu mais la structure sonore « composée » ou « découverte », si nous pouvons nous permettre un tel propos, dans des cas où rien de spécifique ne rend le morceau accessible au public. Si vraiment nous nous permettons de tenir ce langage, alors l'action de dérouler la pièce mentalement sera en effet une œuvre, non différente en principe de la spécification publique d'une structure sonore de Brahms quand il composa sa *Sonate pour piano n° 2*.

Même si l'allégation de viol du principe de Pouivet repose, comme je l'ai laissé entendre, sur des idées fausses de mes conceptions, pourquoi est-ce que je désire dire, dans le cas d'un artiste comme Acconci, qu'il y a des œuvres qui sont des performances, au lieu de dire qu'il peut y avoir de l'art sans œuvres d'art ? Comme nous l'avons vu, ce qui distingue les cas de ce genre, c'est que le véhicule par lequel un contenu artistique est exprimé n'est pas un objet mais une action ou un événement. La question, dès lors, est de savoir s'il y existe une raison dictée par des principes de restreindre le terme d'« œuvre d'art » aux cas où le véhicule artistique *est* un objet de quelque nature que ce soit, concret ou (dans le cas des œuvres musicales ou littéraires) abstrait. Lorsque nous avons reconnu que le terme « objet » doit être utilisé dans ce sens étendu, toute restriction de ce genre semble *prima facie* « ad hoc ». Et d'une manière plus significative encore si, comme je le pense, l'œuvre est l'« union » de la critique, de l'appréciation et de la valeur artistique, alors l'importance accordée aux activités d'Acconci et d'autres comme lui dans les revues et les histoires qui se consacrent à l'art de la fin de l'époque moderne laisse entendre fortement que, en tenant compte des énoncés artistiques exprimés grâce aux véhicules que sont les actions, nous considérons les centres d'appréciation des œuvres d'art. Finalement, les mêmes artistes qui recourent

aux actions en tant que véhicules artistiques créent aussi des œuvres dont les véhicules sont des « objets » — Acconci, Bruce Nauman et Helen Chadwick en sont des exemples patents — et les deux sortes d'activités sont traitées par les critiques et les conservateurs comme des contributions à une même œuvre composée d'espèces distinctes d'œuvres. Ainsi, toute tentative pour limiter le terme d'« œuvre d'art » aux cas où le véhicule artistique est un « objet » apparaît sans motif et en opposition à ce qui ressemble à des aspects raisonnables de nos pratiques artistiques réelles.

Le second problème méthodologique soulevé par Pouivet concerne le fait que j'accorde une place centrale à la notion d'événement dans l'ontologie de l'art. Nous avons vu qu'il regrette que j'échoue à aborder les questions ontologiques fondamentales à propos des événements, qu'il laisse entendre que cela ne clarifie pas ce que la théorie de la performance suppose pour les œuvres d'art particulières et qu'il affirme que la notion d'événement — notion sur la nature et le statut de laquelle il n'y a pas d'accord philosophique à cause de sa nature problématique intrinsèque — ne convient pas en tant que notion fondamentale dans une ontologie de l'art.

Je dois immédiatement plaider coupable à la première accusation. Je ne tiens pas compte des arguments pour ou contre l'existence même des événements, je ne hasarde aucune opinion quant à savoir si les événements, dans le cas où ils existent, sont ontologiquement fondamentaux ou réductibles à une autre catégorie ontologique plus fondamentale, et je ne développe ni n'évalue les opinions différentes en ce qui a trait à la nature des événements. Je suppose simplement que notre ontologie requiert leur existence. S'il y a, en effet, des événements, alors il n'y a pas d'actions qui servent de sujet pour une philosophie morale, pas de processus mentaux que la science cognitive puisse examiner et pas d'exécutions d'œuvres musicales par lesquelles les œuvres elles-mêmes puissent être appréciées. Je considère cet état de fait comme un problème pour une ontologie qui nie l'existence des événements, non comme un problème pour les disciplines et les pratiques qui présupposent leur existence. La question abordée dans mon livre est de savoir si, étant donné que certains événements jouent un rôle essentiel dans l'activité créatrice et critique dans les arts, les œuvres s'assimilent davantage à certains de ces événements plutôt qu'aux centres d'appréciation que certains de ceux-ci font naître.

Les événements dont je prétends qu'ils sont des œuvres d'art, ou les événements en général, sont-ils ontologiquement fondamentaux ou réductibles à une autre catégorie d'entités ? Pouivet conclut, du fait que je ne hasarde pas d'opinion sur le sujet, que je dois tenir les œuvres d'art, en tant qu'elles sont des performances, pour irréductibles aux non-événements. Mais si je passe le problème sous silence, c'est tout simplement que je ne hasarde aucune opinion puisque, me semble-t-il, mon argument pour la théorie de la performance ne requiert pas que je le fasse. La réductibilité ne me préoccupe que si elle est partie intégrante d'une ontologie des événements : les exécutions

artistiques auxquelles je désire identifier les œuvres d'art sont-elles réductibles à des actions plus fondamentales qui sont limitées dans leurs modalités, contrairement aux œuvres d'art (comme je le soutiens)? Les œuvres d'art, selon moi, sont des actions, des témoignages d'événements flexibles dans leurs modalités, ce que ne sont pas les actions-types. Je soutiens que ces actions-types sont nécessaires pour donner sens à une bonne partie de notre discours *modal* ordinaire concernant les événements. Mais je relève des questions plus fondamentales à propos de la réductibilité des événements aux non-événements pour m'appuyer, non essentiellement, sur le caractère soutenable de la théorie de l'exécution. De la même façon, bien que j'ébauche un certain nombre de théories principales sur la nature des événements (168), je ne prends aucune position sur celle qui est la bonne.

Pouivet semble penser que je ne peux rester muet sur ces questions et que je m'en remets à un ensemble incohérent d'opinions en proposant qu'un ready-made est un événement, puisque que cela présuppose une théorie substantialiste des objets. Je ne suis pas sûr de bien le suivre dans toutes les étapes de son raisonnement, mais l'argument semble reposer sur l'idée (écartée ci-dessus) que je m'en tiens à l'irréductibilité des événements, ou même à la thèse qu'ils sont ontologiquement fondamentaux. Laissez-moi, en tout cas, vous dire comment je considère les ready-made. Premièrement, et nous l'avons déjà vu, ce qui distingue les œuvres comme la *Fontaine*, de Duchamp, c'est que le *véhicule artistique* est un événement plutôt qu'un objet — dans ce cas, l'événement consiste en la tentative de Duchamp de montrer un objet fabriqué en série dans une exposition d'art visuel. De toute évidence, un tel événement présuppose, pour qu'il se produise, l'existence d'objets fabriqués en série, tels que des urinoirs, et nous avons peut-être besoin d'une théorie substantialiste pour de telles entités. Deuxièmement, l'œuvre elle-même est la performance de Duchamp, laquelle spécifie un centre d'appréciation, et son véhicule artistique est l'événement dont nous venons juste de discuter. Je ne vois rien d'ontologiquement incohérent dans une position semblable, mais quelque chose m'échappe peut-être dans l'argument de Pouivet.

Qu'en est-il alors de l'accusation que les événements sont trop « diablement problématiques » pour être le fondement d'une ontologie de l'art? Pour les raisons formulées quelques paragraphes plus haut, je reste, et j'en ai peur, indifférent à cette allégation, puisque, quelle que soit la difficulté qu'éprouveraient les philosophes à proposer une théorie standard des événements (et pour combien de questions existe-t-il une « théorie standard » en philosophie?), aucune des questions importantes dans la philosophie de l'art ne peut être soulevée à moins que nous présumions que les événements existent. Ce qui me préoccupe, toutefois, est une autre accusation, à savoir que, bien qu'il y ait effectivement des événements, il n'y a pas d'actions-types qui aient la sorte de flexibilité modale que j'attribue aux actions. Supposons que des difficultés s'avèrent insurmontables concernant l'idée des « faire » [*doings*] telles que je les comprends et que nous soutenions mon affirmation du chapitre V

selon laquelle les œuvres d'art sont des entités aux modalités flexibles. Cela constitue-t-il la mort de la théorie de la performance ? Étrangement, peut-être, je ne crois pas que ce soit le cas, mais j'en exposerai les raisons dans une autre occasion.

Cometti

Ce qui m'amène tardivement aux réflexions pertinentes de Jean-Pierre Cometti sur l'importance de mon étude, dans le chapitre IX, des œuvres et des performances musicales et, en particulier, de ces performances musicales qui comportent l'improvisation. La musique, dit-il, est d'une importance stratégique particulière pour mon argument, non seulement parce que les exécutions d'œuvres musicales jouent un rôle indispensable dans leur appréciation, mais aussi parce que les œuvres de ce genre nous amènent à nous demander dans quelle mesure il est possible de distinguer l'œuvre elle-même de son exécution. L'idée, je suppose, est que cette dernière question a une portée évidente pour une ontologie de l'art qui propose d'identifier les œuvres d'art en général avec les performances. Cometti suggère qu'on tire d'importantes leçons de la réflexion sur le cadre conceptuel que j'applique à la compréhension des œuvres musicales, et en particulier de mon insistance sur le fait que ces œuvres sont comprises en fonction de la spécification des centres d'appréciation et des distinctions que j'établis entre les différentes voies par lesquelles l'improvisation peut entrer dans les performances musicales. En particulier, les distinctions traditionnelles entre les œuvres musicales et leurs exécutions se montrent plus fragiles et relativistes que ne le permettent les ontologies standard ; même dans ces formes d'art où l'œuvre, interprétée comme un produit, peut être distinguée de la performance grâce à laquelle ce produit est exécuté, nous pouvons voir dans la performance une partie intrinsèque du produit.

Je suis surtout reconnaissant à Cometti d'avoir soulevé ces questions, puisque ma discussion des arts de performance dans le chapitre IX de mon livre a reçu l'attention critique des commentateurs en général. J'accueille aussi ses remarques très intéressantes sur l'improvisation dans les performances musicales. Je ne peux pas, cependant, je le crains, réclamer l'honneur de certaines des motivations et des idées qu'il m'attribue. Mon examen des œuvres musicales et des œuvres d'autres arts de performance est destiné à montrer comment la théorie de la performance, en tant qu'ontologie générale de l'art, s'appliquera à ces formes d'art où certains types de performance tiennent déjà un rôle essentiel. Je voulais aussi, dans le chapitre VIII, poursuivre mon examen des œuvres de la fin de l'époque moderne dans les arts visuels, qu'on pourrait considérer comme des œuvres d'art de performance en ceci que ces œuvres, comme les œuvres musicales et théâtrales traditionnelles, semblent impliquer la spécification d'un ensemble de contraintes sur l'action, et l'exécution de ces contraintes par l'artiste ou par d'autres agents. Mais, quoique je témoigne vraiment en faveur de certaines relations intimes entre les œuvres dans les arts de performance et les événements de performance se rapportant

à leur appréciation, cette position ne peut servir à appuyer la thèse générale de la théorie de la performance à la façon de Cometti, si je le comprends correctement, pour une raison devenue familière : dans mon analyse, les performances liées de diverses façons aux œuvres exécutées ne sont *pas* le genre de performances avec lesquelles je propose d'identifier les œuvres, mais, plutôt, des performances qui jouent un rôle dans *les centres d'appréciation* des œuvres, soit en tant que véhicules soit en tant qu'instrument dans l'organisation de contenus artistiques particuliers par le truchement des véhicules.

Afin de clarifier ce point, qu'on me permette de rappeler la distinction que j'établis entre une œuvre musicale comme la *Sonate pour piano n° 2* et une œuvre musicale comme les *Concerts Köln*. La première est ce que j'appelle une œuvre de « performance », dont le véhicule artistique est un ensemble de contraintes sur l'exécution, où ce véhicule exprime un énoncé artistique en vertu des qualités d'expérience réalisables dans des performances qui se conforment à ces contraintes. Parce que ces œuvres composées sont destinées à être exécutées par des musiciens qui exercent leur propre talent dans l'interprétation, l'énoncé artistique exprimé par une œuvre ne s'épuise pas dans une seule interprétation, et une grande partie de la richesse que nous apprécions dans les grandes œuvres musicales réside dans le fait qu'elles sont ouvertes à un gamme d'interprétations de grande valeur résultant de l'expérience. Je crois qu'une analyse parallèle est valable pour des compositions de jazz comme *Blue in Green*, de Miles Davis. Les *Concerts Köln*, par ailleurs, sont considérés, de façon plausible, comme ce que j'appelle *pure improvisation*, où le véhicule artistique est un événement-performance particulier qui ne réalise pas un ensemble précédemment spécifié de contraintes ni n'établit aucune de ces contraintes en vue de performances à venir. Dans ce cas, l'énoncé artistique exprimé est déterminé par les propriétés de l'événement-performance en question. Des pareilles œuvres sont des exemples de ce que je qualifie d'*œuvres de performance*, et je soutiens également qu'en vertu de l'élément interprétatif concerné les exécutions d'œuvres exécutées pourraient aussi être appréciées en tant qu'œuvres de performance ; de même qu'elles pourraient bien servir de moyens dont le contenu artistique exprimé par les véhicules de ces œuvres est rendu accessible aux destinataires. Mais dans tous ces cas, l'œuvre n'est ni le véhicule ni le centre d'appréciation dans lequel ce véhicule sert à exprimer un contenu artistique : l'œuvre est la performance créatrice grâce à laquelle ce centre d'appréciation est spécifié.

On comprendra bien alors pourquoi je ne suis pas d'accord avec l'affirmation de Cometti, à propos d'œuvres comme les *Concerts Köln*, selon laquelle « l'œuvre devient performance, improvisation pure » et que « l'exécution de l'œuvre... ne peut y être distinguée de l'œuvre exécutée et réciproquement », et pourquoi, à regret, je dois m'opposer à l'idée que mon analyse des œuvres musicales me fournit un argument supplémentaire pour la théorie de la performance, si ce n'est sa capacité à assurer le cadre de cette analyse. Avec toutes les remarques critiques de mes commentateurs, cependant,

j'ai trouvé les suggestions de Cometti très utiles pour clarifier des aspects de ma propre position ; de plus, j'ai bénéficié grandement de l'occasion de répondre. Qu'on me laisse conclure, donc, en remerciant encore mes défenseurs de leur contribution à cette discussion et pour l'esprit à la fois constructif et critique avec lequel ils ont abordé leur tâche.